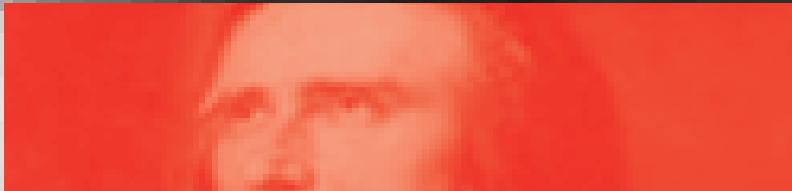




Registro: Franz Liszt



**El renacimiento de la forma enumerativa,
bajo la influencia del modelo épico, en la obra
pianística de Franz Liszt; factores del análisis
estructural y semántico
(Márta Grabócz)**

Resumen: El siguiente artículo presenta la manera en que el modelo épico literario representado por la novela *Obermann*, de Etienne Pivert de Sémancour, sería el origen del nuevo principio de *desarrollo evolutivo* descubierto por Liszt, que posibilita la construcción de la forma musical sobre la base de la *identidad*, la *variación* y la *intensificación* evolutiva-estática. Esta manera de estructurar la obra constituye la sustancia precursora de todo el modernismo del siglo XX y se basa en el *principio enumerativo* -que se opone a los ya agotados procedimientos articulados a partir del *principio de equilibrio* clásico y dramático-, conduciendo a través de Wagner, Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartok y Messiaen, hasta el principio de *identidad* y *variaciones* -omnipresente en el siglo XX- que abrirá el paso a la concepción serial y post-serial.

Abstract: The following article presents the way in which the epic literary model set up in the novel *Obermann*, by Etienne Pivert de Sémancour, would be the origin of the new constructive principle of *evolutionary development* discovered by Liszt, which renders possible to built the musical form on the basis of identity, variation and evolutionary-static intensification. This way of constructing the musical work constitutes the forerunner substance of the whole modernism of the 20th century based on the *principle of enumeration*, which is opposed to the already exhausted procedures articulated upon the classic and dramatic *principle of balance*. It leads, right through the works of Wagner, Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartok and Messiaen, up to the principle of identity and variations -omnipresent in the 20th century- that shall open the path to the serial and post-serial conceptions.

Nota del traductor:

La doctora Grabocz, quien amablemente nos ha autorizado a publicar éste artículo -originalmente publicado en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest, 1984- nos hace saber que, a lo largo de la evolución de su trabajo, algunos de los conceptos contenidos en el segundo capítulo del presente estudio se han visto modificados.

Traducción del Francés al Español:
Alberto Leongómez

I

El modelo épico en tanto mediador del modernismo, anticipador de las estructuras del siglo XX

En las más importantes monografías sobre la historia de la evolución de las formas musicales, desde Assafief y pasando por Bloch y Erpf hasta llegar a Wörner¹⁴², las estructuras cristalizadas a lo largo de la historia se conforman, finalmente, a dos o tres tipos de base, a saber:

1. Esta se construye sobre el *principio de identidad* y presenta una *organización en serie* (enumeración), más o menos *abierta* (Assafief: variación, canon, fuga, rondó; Erpf: Reihenform; Wörner: Zentripetale Formenwelt, Momentform; Bloch: "le chantonement sans fin").
2. O bien, por el contrario, se construye sobre el *principio de contraste*, creando una estructura *cerrada* y llamada de *equilibrio* (Assafief: sonata, forma cíclica; Erpf: Gleichgewichtsform; Wörner: Centrifugale Formenwelt; Bloch: "el Lied cerrado").
3. En la historia de la música, es sólo desde Beethoven que aparece la formación que, con el recurso de la así llamada forma de *desarrollo* (evolutiva), reúne con frecuencia en un solo movimiento la forma de *enumeración* y la estructuración por medio del *principio dramático narrativo*. (Assafief: dramaturgia instrumental, los procesos y procedimientos del drama, overturas, música programática; Erpf: Entfaltungsform; Wörner: Evolutionprozesse; Bloch: Ereignisform, la forma- acontecimiento).

En la continuación de este trabajo, nos pondremos demostrar que, bajo la influencia del modelo épico -utilizado con fines programáticos- el nuevo principio enumerativo, presente ya desde el romanticismo precoz, reviste precisamente en Liszt, por primera vez, la forma construida sobre la *identidad*, la *variación* y la *intensificación* evolutiva-estática, forma que constituye la sustancia precursora de todo el modernis-

mo del siglo XX. El análisis de la estructura y el contenido de las obras, realizado en *varios niveles*, ha demostrado y puesto en evidencia cómo, en 1836, en las obras precoces para piano y bajo la influencia del modelo épico literario, Liszt llegó a la renovación de la forma enumerativa (esto es, descubrió el principio de *desarrollo evolutivo*). Esta manera de estructurar la obra, opuesta al *principio de equilibrio* clásico y dramático, condujo directamente a través de Wagner, los postrománticos, el comienzo del siglo, Debussy (y sus contemporáneos Ravel, Respighi, Stravinsky), Bartók y Messiaen, hasta el principio de *identidad* y *variaciones* del siglo XX -que llegó a ser todopoderoso- para llegar enseguida hasta la concepción serial y post-serial.

La literatura juega una vez más, también aquí, el papel de intermediario para aportar y transmitir, a partir de 1830, el espíritu de "los tiempos modernos" a la construcción y el contenido de la música.

En la transmisión artística (musical) de la experiencia vital, de lo vivido, es la *categoría de género* la que viene a jugar el papel determinante en la mediación entre el universo de la realidad social y el universo específico de la existencia artística; es esta, precisamente, la que asegura la conservación de las significaciones del sujeto (tema)¹⁴³, suprimiéndolas. Para el establecimiento de una tipología en la estructura y el contenido de las obras programáticas para piano de Liszt, en tanto género musical transitorio, era imperativo encontrar el *género literario* que les servía de modelo y que, en este caso preciso, sería el punto de partida de una evolución que se prolongaría a lo largo de un siglo: el modernismo.

El análisis detallado, sintagmático, paradigmático y tipológico de las obras musicales, llevado a cabo de una manera cercana a aquella de V.Propp, condujo a la siguiente conclusión: en la evolución musical de Liszt, desde las primeras obras para piano hasta la Sonata en Si menor de Weimar, el arquetipo semántico-estructural corresponde a la obra titulada "Valle de Obermann", la fuente de cuyo programa es la novela "Obermann" de Sénancour.

La obra maestra de Etienne Pivert de Sénancour (Obermann), escrita en 1804, es de inspiración auto-biográfica. Es una "novela subjetiva", a la usanza de la época, cuyo héroe se retira de la sociedad y, una vez liberado de la influencia de la "civilización", descubre su *ser interior*, su más íntimo yo. Torturado por los problemas fundamentales de la existencia y del destino, sin encontrarles respuesta, siente sólo un "insostenible vacío". Aún la propia belleza de la naturaleza, no le insufla otra cosa que el deseo de anonadarse y desaparecer en la Gran Totalidad. En Sénancour -como también en Henry David Thoreau, su contemporáneo americano de similar destino en los años 1840- no solamente se encuentra el retiro de la colectividad, sino también los grandes temas de la generación romántica: la confesión, la inquietud que asedia al individuo, el sentimiento de soledad.

Si, por esta vez, nos abstenemos de proceder al "análisis estructural" de la novela epistolar de Sénancour que inspira a los cuidadosos analistas de la "narración" y la "narratividad"¹⁴⁴, es porque el rol histórico y la *característica de género de la novela romántica* específica, esbozadas por György Lukács¹⁴⁵, nos ofrecen más puntos de referencia que los procedimientos de los estructuralistas y de los seguidores de la semiología.

En su libro titulado “La Novela Histórica”, escrito en 1936/37, Lukács trata los destinos de la novela del siglo XIX. Con el fin de llegar -dentro del marco de la novela histórica- a la problemática de “particularismo, modernismo, exotismo” (cap. III/2) y a la forma fragmentaria, episódica, de la novela, sigamos a grandes líneas el razonamiento de Lukács que, teniendo en cuenta el cambio de época en 1848, se ocupa también de la comparación del drama y la novela. Esta diferenciación tiene para nosotros una gran importancia, pues pensamos que la forma enumerativa tuvo su revitalización en Liszt precisamente por el hecho de que, hacia 1830, las sonatas y los ciclos sinfónicos de la época clásica designados por Charles Rosen como *forma dramática* -las estructuras cerradas que buscan el contraste de sentimientos, su reconciliación y su síntesis- perdieron su razón de ser. Así pues, su lugar fue ocupado de nuevo por la forma enumerativa -la serie de variaciones- tomada del barroco y del renacimiento, pero intensificada por el dramatismo de una estrategia narrativa que ahora alcanza un mayor nivel, al mismo tiempo, de elevación y profundidad.

Cuales son, según Lukács, los rasgos comunes y los contrastes decisivos entre el género dramático y el género épico? *“El género épico y el drama ofrecen un fresco total de la realidad objetiva. [...] uno y otro apuntan a representar la totalidad del proceso vital. [...] El problema específico del gran género épico y de la tragedia es inherente precisamente al modo de ofrecer una visión más directa de la totalidad de la vida, a la creación de un universo de apariencia*, en donde los hombres y los destinos humanos [...] en su número extremadamente limitado, hacen nacer la experiencia vivida de la totalidad de la vida.”*¹⁴⁶

En el drama *“la totalidad está concentrada alrededor de un centro fijo, la colisión dramática. El drama es la pintura artística de ese sistema de aspiraciones humanas que, en el conflicto, toman parte en esta colisión central.”*¹⁴⁷ En la representación dramática, todo debe estar concentrado en la presentación de posiciones esenciales posibles, sobre la *única colisión central*. [...]

La *novela*, en cambio, no debe representar la sustancia concentrada en una sola dirección sino, más bien, la manera en que una tal o cual tendencia surge, desaparece, etc.”¹⁴⁸. “En la novela, el conflicto no es presentado en sí mismo sino en el contexto social, objetivo desplegado largamente, en cuanto forma parte de una importante evolución social”¹⁴⁹. “La novela conoce, pues, tanto la unidad de los extremos como su contraste y, más aún, a veces subraya agudamente su mensaje. Sin embargo, en la unidad y el contraste de los extremos, ella conoce también formas completamente diferentes de aparición: casos en donde la colaboración de aquellos hace emerger a la superficie una nueva evolución, una nueva dirección de movimientos. El rasgo más importante de las novelas verdaderamente grandes, es el de representar esas direcciones de fuerzas y movimientos. Ellas no presentan un estado determinado de la sociedad o, por lo menos, lo presenta sólo en apariencia. En ellas debe manifestarse la manera en que, en los pequeños movimientos, imperceptibles, capilares -se diría- de la vida individual, se revela la dirección de las tendencias de la evolución social”.¹⁵⁰

“El drama representa las grandes gestaciones, los cataclismos trágicos del mundo. [...] La meta esencial de la novela, es representar la dirección de los movimientos de la sociedad”.¹⁵¹

El cambio histórico de épocas es presentado por Lukács de la siguiente manera: “Existe una relación sustancial entre la colisión dramática y el cambio social. [...] La concepción de Marx y Engels se ve plenamente probada aquí, especialmente por el hecho de que la gran época del género dramático se da en relación con la revolución; es claro, en efecto, que la concentración social e histórica de las contradicciones en la vida impele necesariamente a representarlas en el drama”.¹⁵²

La época histórica en que los conflictos son representados en géneros no-dramáticos, es tratada en detalle por Lukács en su libro sobre la novela histórica (La novela histórica y la crisis del realismo burgués), en los puntos 1 y 2 del capítulo III: 1) Los cambios en la concepción de la historia después de la revolución de 1848; 2) particularización, modernismo, exotismo.

En este último, hace referencia al Salammbô de Flaubert, para mostrar todas las tendencias de la decadencia de la novela histórica: la tendencia “a lo monumental-decorativo, a privar de alma, a deshumanizar la historia y -al mismo tiempo- a convertirla en una causa de particulares. La historia (o, en Sénancour, la naturaleza) es presentada como un gran decorado que sirve de marco suntuoso a una acción de carácter completamente privado, íntimo, subjetivo”¹⁵³. “Puesto que la novela no parte de las grandes cuestiones de la vida colectiva, sino que muestra los problemas íntimos de una [...] clase social sin describir su relación con la problemática social e histórica general, desaparece todo aquello que constituye el nexo entre los acontecimientos históricos y los destinos individuales.”¹⁵⁴ “En Jacobsen, en Maupassant, el problema representado está separado de la vida colectiva, es mostrado únicamente por sus motivaciones morales y sus efectos interiores.”¹⁵⁵ “Un poema épico que no representa sino la vida interior del hombre sin la interacción viviente con los objetos de su entorno, se descompone en razón de la ausencia de contornos y de



sustancia artística”¹⁵⁶. “Nosotros hemos escuchado las declaraciones de Flaubert y de Meyer sobre los móviles que les atrajeron hacia sujetos de la historia. En ambos casos, vemos que esos móviles no se explican por la comprensión de la historia y del presente sino, al contrario, por el rechazo del presente”¹⁵⁷.

Las especificidades de género, por las cuales también el “Obermann” de Sénancour está tan fuertemente marcado, es decir la dislocación de la forma a consecuencia de la eliminación de las relaciones dialécticas entre el mundo exterior y el individuo, son ya analizadas por Lukács en una obra anterior titulada “Teoría de la novela”, a propósito del tratamiento del tiempo en Flaubert y en Maupassant. De todas maneras, antes de continuar con las características de la novela de “romanticismo desilusionado” ofrecidas por Lukács, presentaré a grandes líneas el “Obermann”, bajo el aspecto del contenido y de la forma, con el fin de ilustrar la manera en que, en dicha obra, habían sido asimilados los problemas de la novela de su época.

En cuanto al contenido, “Obermann” “es la historia de la evolución específica del alma humana”¹⁵⁸ -escribe Liszt en una carta a su editor, cuando el ilustrador “buscaba en un mapa el emplazamiento geográfico del valle de Obermann”. Sin embargo, de hecho, las 91 cartas -que cubren nueve años- escritas al amigo de Obermann, desconocido para nosotros, no muestran sino de muy lejos una evolución íntima y secreta. La lectura de las cartas nos muestra cómo Obermann llega, a partir del odio, del *completo rechazo* del “presente” y de la sociedad que le circunda, hasta la silenciosa y fría tolerancia del hombre resignado, retirado de este mundo. El tema único y principal de la novela, es la repugnancia por este mundo, el desencanto y el tedio, tan sólo endulzado algunas veces por el amor a la naturaleza. No sabemos nada de las causas del fatal traumatismo del héroe que así desprecia el mundo. En las descripciones “repetitivas” del alma y de la naturaleza,

no podemos seguir sino las reflexiones, los estados del alma, las variaciones de esta alienación del mundo, así como la resignación gracias a la cual Obermann llega a aproximarse, en una de sus últimas cartas, a amar a sus semejantes.

Los temas que regresan con más frecuencia, son los siguientes: *retirarse de la sociedad a la naturaleza*, en donde, en la soledad, única garantía de *libertad interior*, Obermann busca la respuesta a las cuestiones principales de su vida; la *misantrópia*, la huida de la opresión de la sociedad industrial civilizada; la alienación del mundo, el “vacío”, del cual el símbolo recurrente es “el valle”, tal o cuál paisaje de los Alpes; varias tentativas -en vano- de regresar a la vida; la aspiración al amor; reflexiones filosóficas sobre las costumbres del hombre que vive en medio de su colectividad, sobre la inutilidad de su propia vida, sobre las enseñanzas de los antiguos sabios, las religiones orientales, sobre el poder del azar, sobre la incredulidad frente a la racionalidad, sobre la moral siniestra (ver las cartas N.ºs 14, 47, 50, 51, 52 y 55).

Este héroe de la novela de Sénancour, que busca su libertad interior a través de una ruta específica y desesperada, ha comprendido y llevado a cabo el gesto de Kierkegaard, de Nietzsche, y el de aquel gran precursor del postmodernismo americano: Thoreau, adelantándose a todos, en 1804.

El monólogo sin fin sobre idénticos sujetos, retomado sin cesar, fundado sobre el rechazo total del presente, del mundo exterior, del entorno social, elimina tanto el “presente”, como el tiempo en su totalidad: los nueve años podrían ser la reflexión de un solo y largo momento en el que, sin importar cuando, cualquier cosa puede suceder y así mismo los eventos pueden sucederse; los diferentes momentos parciales no poseen una relación lógica ni entre ellos, ni con el todo; los temas recurrentes que regresan por momentos en un orden irregular, no están conectados entre sí sino por la analogía de un estado del

alma fundamental y, en parte, por un tenue mejoramiento de ese estado del alma hacia el final de la novela. Mientras que en el "Walden" Thoreau agrupa, por lo menos según su contenido, en varios capítulos los temas del exilio de dos años, Sénancour, en cambio, da un libre curso -de carácter rapsódico- al monólogo de quejas, a la vida interior. La *forma* está construida sobre el orden libre, o de modificaciones mínimas, de las repeticiones de sí mismo, sobre la coordinación estática y recurrente de reflexiones distintas.

El tono fundamental, constante en las cartas, puede ser ilustrado de la mejor manera por los fragmentos siguientes: "Qué quiero yo realmente, qué le puedo pedir a la naturaleza?" (cartas 4 y 63). "No sucede nada que me haga sentir mi existencia" (60). "La naturaleza aflige el corazón del hombre" (61). "El valle ignorado sería para mí la única tierra humana" (65). "Todo sistema general sobre la naturaleza de los seres y las leyes del mundo no es nunca sino una idea aventurada" (81). "Es necesario abandonarlo todo para llegar a ser triste e inútil" (89). "[...] sin esperanza, sin deseo, sin expectación, sin imaginar, sin pensar, no deseando nada más y sin la ilusión de algo nuevo, yo pasaré del tiempo presente a la vejez [...]" (88). "Me encuentro totalmente en lo mío [...] puedo hacer lo que yo quiero; pero la desgracia está en que no veo bien qué es lo que debo hacer" (89). "[...] el sentimiento de mi destino me eleva y, al mismo tiempo, me aflige" (89). "La ilusión de la felicidad ha pasado, con sus sombras, en la muerte del hombre y de los siglos" (89). "Me siento aún suspendido en el vacío [...]" (90).

El prefacio de la novela (las "observaciones"), muestra hasta qué punto Sénancour había escogido su *sujeto* en plena conciencia ("Se podrá ver en estas cartas la expresión de un hombre que siente y no de un hombre que trabaja") adelantándose así a la desagregación de las formas. A continuación, cito las características que Sénancour ofrece en las "Observaciones" sobre

el sujeto temático y las formas irregulares de su libro: "Estas cartas no son una novela. No hay, pues, movimiento dramático alguno, eventos preparados y conducidos, ni punto de desenlace; nada de aquello que podemos llamar "el interés de una obra", en esta serie progresiva [...]. Se encontrarán allí descripciones; de aquellas apropiadas para hacer comprender mejor las cosas naturales y para aportar luces [...] sobre las relaciones del hombre con aquello que él llama lo *inanimado*. Se encontrarán también allí pasiones; pero aquellas de un hombre que había nacido para recibir de ellas sólo aquello que estas prometen, y no para tener una pasión. [...] Se encontrará allí el amor; pero el amor sentido de una manera que quizá no se había dicho. Se encontrarán allí duraciones; estas pueden estar en la naturaleza; el corazón es rara vez preciso, no es dialéctico en modo alguno. Se encontrarán recurrencias; pero si las cosas son buenas, por qué evitar con cuidado recurrir? [...] Aquel que escribió estas cartas parece no temer las extensiones y los alejamientos de un estilo libre: él ha escrito su pensamiento [...]. Se encontrarán también allí contradicciones, o por lo menos aquello que con frecuencia es llamado así. Mas por qué habría de chocar el ver los pro y los contra dichos por un mismo hombre? Aquel que está de acuerdo consigo mismo de una manera demasiado exacta, os engaña o se engaña. Hay un sistema; él desempeña un rol [...]. Por qué razón diversas maneras de ver serían más desconcertantes en las diferentes edades de un solo hombre, y algunas veces en el mismo momento, que entre hombres distintos? Yo aún creería que se deberían esperar tanto más oposiciones entre las diferentes edades de un solo hombre que entre varios hombres de una misma edad. Estas cartas son tan desiguales, tan irregulares en su estilo, como en todo lo demás [...]. [...] yo no he pretendido enriquecer al público con una obra acabada, sino más bien dar a leer a algunas personas dispersas en Europa, las sensaciones, las opiniones, las fantasías libres e inacabadas de un hombre con frecuencia aislado, que escribió en la



intimidad y no para su editor.” (Fin de las “Observaciones” de Sénancour según la edición crítica publicada por G. Michaut en París, Librería E.Droz, 1931).

Al comienzo de la obra, las libertades formales y el “estilo libre”, revisten una forma verdaderamente espectacular: Sénancour mismo reúne en un catálogo de temas titulado “Indicaciones” los sujetos y los títulos que le son más importantes. Aquí, él presenta los diferentes motivos (como, por ejemplo, amor, dinero, cristianismo, deseo, escritor, tedio y disgusto de la vida, mujeres, metas, hombre, mundo ideal, etc.) provistos de los números de las cartas en que son tratados. De esta manera, señala también que la forma fragmentaria es introducida con plena conciencia en la novela epistolar.

Después de haber descrito los aspectos principales del contenido y de la forma, recurrimos una vez más a Lukács para resumir las nuevas enseñanzas que se puedan obtener, concentrándonos ahora en las obras directamente emparentadas con la novela en cuestión.

“Una tal experiencia vivida del tiempo (es decir de las experiencias predestinadas a la subjetividad y a la reflexión pura, las dimensiones *ante rem* y *post rem* de la esperanza y de la memoria) sirve de caso a la Educación Sentimental de Flaubert. En fin de cuentas, es la concepción absolutamente negativa del tiempo lo que constituía la causa del fracaso de las otras grandes novelas de desilusión. En Flaubert, no se encuentra siquiera la tentativa de aplicar algún proceso de unificación para superar la descomposición de la realidad exterior en fracciones heterogéneas, trituradas y fragmentarias [...]; los diferentes fragmentos de la realidad se sitúan unos al lado de otros con rigidez, yuxtaponiéndose sin nexo que los una y aislados”¹⁵⁹.

Hablando de la música romántica, Lukács resume de la siguiente manera la causa real y determinante del deterioro de las formas (“Spécificité du sujet esthétique”, 1965). “Es

en la evolución que va desde el romanticismo musical hasta nuestros días, que podemos observar más claramente cómo la expresión musical ha caído del nivel que toca la causa de la humanidad, al particularismo, de la catarsis, a la satisfacción de la vida afectiva en presencia, de la conciencia exaltada, a un olvido de sí mismo delirante y vulgar.

En su “Estética musical”, József Ujfalussy describe este fenómeno, a propósito de la música del siglo XX: “Es el universo vivido por el hombre solitario, separado de la colectividad, que no ordena, no sitúa los fenómenos de su universo ni les confiere sentido en tanto miembro de la colectividad, sino que enfrenta la realidad objetiva, aterradora, insondable, una realidad que escapa a su control, de una manera directa y con el sentimiento de estar abandonado sin defensa y desprovisto de intermedio social. [...] La descomposición aparente de un orden coherente, del sentido de las cosas [...] tiene sus raíces en la desintegración de la conciencia social. Hombres y cosas se desgajan del orden de las comunicaciones mutuas, multilaterales. Su existencia es simplemente aquella de la vecindad y la sucesión, nada más que el espacio y el tiempo, su percepción ha descendido al nivel de la experiencia simplemente psicológica”¹⁶⁰.

Las citas y la auto-caracterización dadas por Sénancour en Obermann, trazan los cambios de forma y de contenido que prosiguen, y que han sido transmitidos también a la música:

1. Al mismo tiempo que sobrevino la ruptura entre los destinos del individuo y de la colectividad, terminó la posibilidad de la expresión dramática: el *todo dramático* experimentado y formulado, fue reemplazado por el carácter *episódico de la novela*.
2. El *sujeto* del drama, el conflicto entre el individuo y el mundo exterior -la colisión- es reemplazado por la descripción del predominio de uno de los dos polos que, en lugar de la colisión de los opuestos, presenta el lento despliegue de una tendencia.
3. Mientras que en el dramatismo, el efecto del sujeto dramático se debía, en la estructura del drama, a la relación de las partes *entre ellas* y con el *gran conjunto*, siendo las fases de la acción remitidas a una sola colisión central, en la novela la pérdida de la dialéctica, del conflicto que tiende a la síntesis, tuvo como resultado una estructura menos rígida. (La relación de las partes entre ellas está determinada sólo en el sentido del lento despliegue, de una evolución que lleva desde los comienzos hasta el final. En vez del conflicto central situado en el centro de una jerarquía, la relación de las fases entre ellas está determinado por las etapas que llevan desde el punto de partida hasta el punto final, y a través del punto final teleológico, en tanto que punto de referencia).

El cambio de época, señalado por Lukács, puede ser remitido a la transformación de las formas y de los sujetos musicales de esta manera:

1. En la época de la revolución francesa, al drama clásico le corresponden las formas del equilibrio cerrado de la música clásica: la forma sonata y la forma cíclica.
2. El “sujeto” de la forma clásica de sonata es la confrontación de sentimientos referidos a un solo contraste fundamental. El punto principal en la estructura jerárquica de la sonata es, según el modelo de la colisión dramática, la sección del desarrollo que se encuentra en el centro; es en relación a ese cataclismo central que se ve transformada la interpretación de los eventos y de sus relaciones.

3. En la forma sonata es precisamente el principio y el acontecimiento del “desarrollo” lo que garantiza la relación de identidad, unificando las fases entre ellas mismas y con el gran conjunto: el mismo desarrollo motivico y temático dirige la evolución del contraste entre los temas (la sección transitoria) y también el desarrollo que separa la exposición de la sonata de su recapitulación (sección media).
4. En las formas instrumentales *cíclicas*, sinfónicas o no, las relaciones entre los 4 (o 5) movimientos están penetradas, de conformidad con el espíritu de los dramas de la época, por el contraste: en los ciclos de cuatro movimientos, se confrontan o se alternan, en general, el tono colectivo y el tono individual.

No es, pues, debido al azar si Charles Rosen ve la sustancia de la *forma mozartiana*, en el parentesco, “en la relación entre el estilo de sonata y la acción de la ópera”, como lo ha expuesto en reiteradas ocasiones en su libro sobre “El Estilo Clásico”¹⁶¹.

József Ujfalussy, en su estudio sobre las sinfonías quinta y sexta de Beethoven¹⁶², demuestra de manera evidente que el *modelo de Beethoven* se puede encontrar -debe buscarse- en la acción de las óperas libertarias y de los dramas revolucionarios.

“En sus dos sinfonías emparentadas, Beethoven expone, bajo la forma sinfónica, dos aspectos -entrelazados- de la idea de libertad en la época revolucionaria. En la Vª sinfonía, es la idea de la libertad nacida de una lucha heroica, denodada y devota, del acto de Prometeo. En la VIª es la adquisición de la libertad por el hombre que se une a la naturaleza. A este espíritu se conforman el desarrollo cerrado, estrictamente discursivo, de la acción en la Vª sinfonía y la estructura repetitiva, que alinea las impresiones, de la VIª sinfonía”¹⁶³.

De lo que se observa en la VIª sinfonía, en especial en la oposición de los movimientos del universo íntimo y exterior, individual y colectivo (y de la forma impresionista que allí le corresponde), no hay sino un paso para llegar a la forma romántica enumerativa de Liszt. Es a ese paso al que le había aportado su contribución la novela fragmentaria, episódica, evolutiva, el modelo épico del Obermann.

La forma típica, discursiva y seriada de Liszt, pone fin al principio de la estructura motivico-temática de la misma manera que la novela a la colisión dramática. Siguiendo el modelo del sujeto novelesco que vino a ser “monopolar”, desprovisto de contraste, para la acción musical es también con frecuencia un solo tema (y sus temas emparentados) lo que hace las veces de basamento. Las yuxtaposiciones ya no están religadas por el contraste nacido del conflicto y por la tendencia a la síntesis, sino por el principio, presente desde el inicio hasta el fin, de la modificación lenta, gradual, por la variación en el despliegue.

Es así como la jerarquía que se remite al centro es reemplazada por una jerarquía determinada por el punto de partida y por el punto final. Es el momento en la historia de la música en el que los principios formales del drama ceden el lugar a los nuevos principios de la estructuración del mensaje musical. Aparecen las categorías fundamentales (motivación y derivación) que Ivanka Stoianova aplicó en su sistema estructuralista de análisis para abordar las formas modernas, narrativas: “1. enumeración motivada, programada con antelación; 2. el procedimiento de suma resultante, que absorbe las características precedentes; 3. la motivación bivalente, que combina las particularidades de los dos modos dichos”¹⁶⁴.

Si el modelo Beethoveniano del drama revolucionario había transmitido el pensamiento filosófico de la época, las ideas Kantianas: “*las tres etapas del conocimiento humano que se superponen, la triple categoría de Naturaleza- Arte – Libertad*”¹⁶⁵, entonces el *modelo épico*, que coloca los diversos estadios los unos al lado de los otros, es portador de las ideas de Kierkegaard, como puede ser ilustrado por el análisis semántico que sigue: la cuestión propuesta, es decir el estadio de la alternativa “o (esto) — o (aquello)” es seguida en el arquetipo cuadripartito por los tres estadios de lo estético, lo ético y lo religioso”.

Es así como la utilización del modelo épico determina la aparición, bajo los efectos del programa, de la forma enumerativa en las primeras obras para piano de Liszt y enseñada, gracias a su influencia, de su empleo cada vez más frecuente en las obras de Wagner y de los compositores de la época moderna.

II

Factores del análisis estructural y semántico

En la continuación de este trabajo, el capítulo tercero tendrá como meta demostrar las mediaciones entre la novela mono-polar -que presenta una forma episódica- y la reaparición de la forma enumerativa en la música de Liszt, durante el período de Weimar. Dicho capítulo debe ser construido sobre la base de análisis estructurales y semánticos que, a su vez, tienen por eje el entramado sintagmático y paradigmático de un número significativo de obras, en realidad, de varias docenas de ellas. Es por esta razón que se hará necesario un segundo capítulo, intermedio, en el que se resuman las estructuras-tipo y las unidades semánticas que se manifiestan en diversos niveles de la forma musical.

A) Los diferentes niveles de la estructura

1. Las unidades de base con estructura cerrada o abierta:

- a) “motto” musical: nivel del motivo musical.
- b) refrán musical: nivel de la frase musical; uno y otro tienen la función de ofrecer un impulso (introducción) o de apuntalar una terminación, en las diferentes partes de la forma.
- c) tema: nivel del período en música, que tiene la “función de un personaje del drama” en la estructura musical. Las reapariciones y las transformaciones de un tema, a lo largo del proceso musical, sirven como puntos de reparo o señales-guía dentro de la serie de eventos que agrupa la dramaturgia musical. Las transformaciones de un tema indican en qué preciso estadio nos encontramos, en un momento dado, dentro de la sucesión de las funciones formales y de los recorridos narrativos y dramáticos.
- d) parte transitoria de estructura abierta, basada con frecuencia en el motivo musical derivado de la divisa o del tema.

2. Las secciones de la forma como unidades sintagmáticas:
las secuencias de la macroestructura.

- a) En la mayor parte de los estudios para piano de Liszt, es un tema único, en algunos casos provisto de una parte introductoria y de una sección transitoria, que se encuentra en la base misma de todo el despliegue o de la enumeración musical (e.g. Mazeppa, Paysage, Harmonies du Soir).
- b) En algunas obras, se encuentra la fórmula “antigua” de la exposición de sonata que comporta dos o tres temas y las partes transitorias, punto de partida de una forma de desarrollo binario de tipo ABA'B'.
- c) Llamaremos “*complejo temático*” a la nueva fórmula que será creada por Liszt, tomando prestado el término simultáneamente de Assafief, R. Kókai y de K.H. Wörner. Es el complejo temático el que toma el lugar de la exposición de la sonata, descartando todos los elementos “abiertos” de la estructura, en virtud de una determinación programática de las unidades de base. Así, la parte introductoria será reemplazada por el motivo (la divisa musical), el eventual segundo tema por la variación del primero, y la sección transitoria por el refrán. Es este complejo temático el recurso que mejor conviene al principio del despliegue, la variación evolutiva y el principio enumerativo.

3. Las secuencias de base como unidades paradigmáticas: las funciones estructurales.

Si se examinan los tipos de secuencias mencionados según sus funciones estructurales en el sistema musical, se encuentran tres de ellos que se manifiestan con regularidad en las diferentes partes de la forma, sin depender del programa o del principio evolutivo. Son los tres tipos siguientes:

- a) el complejo temático (secuencia) de tipo *teleológico*: todos los elementos de la secuencia expresan la misma tendencia a la intensificación, la exaltación del material sonoro, apuntando a un clímax en el “tono” (la entonación), con la ayuda de la textura musical y de los diferentes niveles de la tonalidad;
- b) los elementos expresan la tendencia a la *des-composición*, a la liquidación, mediante el uso de los mismos medios;
- c) los elementos muestran tendencia a una *retardación* dentro del proceso musical, mediante un estilo que puede decirse “retórico”. En este caso, los elementos del complejo temático hacen uso de la prolongación de disonancias, enumerando sin



cesar los “interrogantes” o cuestiones musicales (frases abiertas sobre una disonancia o sobre la dominante), sin ofrecer jamás la respuesta, es decir, el reposo de una frase que se detiene o termina sobre la tónica.

4. La lógica sintagmática de la macro-estructura

- a) En Liszt, es el *principio de variación* el que ocupa el lugar predominante en la organización de la macro-estructura. La variación -de la que el principio es extendido al aplicarse esta vez al tratamiento ya no de un solo tema, sino de toda una sección (secuencia) de la forma- concierne ya sea a las *características formales* de los elementos de un complejo temático -como pueden ser la textura del acompañamiento, el uso de los registros, la dinámica o el tratamiento polifónico- ya sea a la *entonación* (el “tono” emotivo) de los elementos del complejo, esto es el carácter heroico, pastoral, macabro, recitativo-parlante, de marcha fúnebre etc. Estos dos tipos de variación en Liszt son llamados *variación formal* y *variación de carácter*, y pueden transformarse de una secuencia a otra, de un complejo temático al otro.
- b) La *forma sonata modificada* según el principio enumerativo, desplegando la estructura ABA de la sonata -del principio de equilibrio- viene a ser ABA'B', en donde A designa la exposición, B el desarrollo, y A' y B' sus modificaciones según los tres tipos de funciones estructurales: teleológica, descomposicional o retórica (e.g.: “Lyon”, “Invocation”)
- c) Tan sólo la *forma palindrómica* -la estructura llamada “de puente”- conserva el antiguo principio de equilibrio (el principio de contraste focalizado en un solo centro), acompañándose del principio de despliegue y de enumeración (e.g.: ABCB'A': “Harmonies du Soir”).

B) Los diferentes niveles de la semántica

Después de haber tratado las unidades y los principios de estructuración en los tres-cuatro niveles de la forma musical, intentaremos establecer la tipología de las unidades significantes (las unidades semánticas) sobre esta base.

En el tercer capítulo de su libro “El secreto de la semántica musical”¹⁶⁶, J. Jiránek distingue dos tipos de unidades semánticas básicas: *el elemento semántico inicial*, y *el semantema*.

*[...] segmentos de la experiencia de la vida humana entran en toda obra de arte como elementos semánticos sociales y comunicables. S. Sabouk les llamó elementos semánticos iniciales. Un artista pinta estos elementos semánticos iniciales en toda la amplitud de sus connotaciones y les introduce en el sistema general del proceso semántico de su obra, sobre la base de la forma individual de sus obras. En este proceso, se originan nuevas, únicas semánticas que le son propias a la respectiva y sólo a la respectiva obra de arte. Estas semánticas nuevas y únicas que se originan en el proceso creativo de apercepción de una determinada obra de arte como una unidad semántica y dinámica, han sido llamadas semantemas por S. Sabouk.*¹⁶⁷

En el capítulo quinto Jiránek nos presenta el esquema de proveniencia de los elementos semánticos iniciales (originales) de acuerdo con sus fuentes, bien sea en la naturaleza, en la “capa antropológica”, o según las actividades del hombre en la sociedad¹⁶⁸. En lo concerniente al segundo elemento semántico de base, el semantema, el resumen de Jiránek nos dice lo siguiente:

*En música, la función de los semantemas se completa por medio de una unidad musical semántica específica: la entonación, que puede ser definida como una pluralidad de los más pequeños contextos de sonido concreto que, para un cierto sujeto social históricamente determinado (por clase social, estrato, medio), tiene aproximadamente el mismo significado (ellos apuntan a las mismas situaciones sociales y existenciales así como a la misma órbita de realidad extra-musical). Este significado se caracteriza por una cierta estructura de probables relaciones concretas entre todos los componentes de expresión sonora, i.e. melodía, ritmo, armonía, timbre, dinámica, tempo*¹⁶⁹.

Jiránek distingue las siguientes entonaciones: *entonación de género* (e.g. música de ceremonia, de ritual, de danza, marcha, canción de cuna, religiosa, etc.); *entonación de instrumentos*; *entonaciones técnicas*; *entonación de estilos musicales*.

1. En nuestro sistema de tipología basado sobre las unidades significantes en las obras para piano de Liszt, el *elemento semántico inicial* corresponde al simbolismo musical histórico que puede ser llevado, en la corriente sonora, por un motivo melódico o un rasgo característico en el encadenamiento armónico, así como por una determinada textura musical. Es el caso de las onomatopeyas en los madrigalistas del siglo XVI, de las figuras llamadas “retórico-musicales” en las cantatas y pasiones de Bach, en donde un solo intervalo, una relación de armonías, el cambio de registro, puede portar la expresión simbólica, o descriptiva y onomatopéyica, referente al mundo exterior, la naturaleza, los gestos humanos, la expresión de los diferentes estados del alma, etc. En Liszt, yo entiendo por elemento semántico inicial los motivos de divisa musical, los motivos y las texturas en las partes del acompañamiento o en las partes transitorias, que expresan de una manera muy concentrada uno de los dos polos de sentimientos del hombre o reflejos de la naturaleza, tan bien descritos en todas las novelas históricas de época: el sentimiento panteísta o macabro, amoroso u heroico, pastoral o tempestuoso. Liszt se vale con mucha frecuencia de esos tipos de símbolos en la composición de las partes introductorias o transitorias o en los eventuales desarrollos. (Véase la Sonata en si menor, la sonata “Según una lectura de Dante”, Dos Leyendas, la Balada en si menor, etc.).

2. El segundo nivel de las unidades semánticas es aquel del *semantema*. Este corresponde a la estructura musical del período, i.e. a los *tipos de temas*, a los *tipos de entonaciones*, de los cuales la significación puede ser deducida ya sea del contexto histórico de un género musical dado (como la sonata, la sinfonía clásica), o ya sea del contexto de las obras vocales e instrumentales de Liszt y sus contemporáneos. József Ujfalussy caracteriza la esencia de la entonación de la manera siguiente:

*En la terminología contemporánea de la estética marxista, la entonación representa las fórmulas musicales y los tipos de sonoridades específicas que comunican una significación humana o social; dentro de la totalidad de la obra, ellas portan características precisas y su destino dentro de una unidad dramática, se forma en correspondencia con los caracteres, los temperamentos, los roles de un drama; es así como ellas participan en el despliegue de la imagen del mundo ofrecida por un artista*¹⁷⁰.

En su libro J. Jiránek enumera los tipos fundamentales de entonación, como nosotros lo hemos bosquejado más arriba. Una segunda tipología se manifiesta -aunque bajo otra denominación semántica- en la categoría del “sema mítico” en la obra de E. Tarasti, quien re-agrupa los principales tipos de tema de la música así llamada “mítica” del romanticismo, de la manera siguiente¹⁷¹: la naturaleza mítica, el héroe mítico, lo mágico, lo fabuloso, lo baladesco, lo legendario, lo sagrado, lo demoníaco, lo fantástico, lo místico, lo exótico, lo pastoral, lo trágico, lo primitivo, lo nacional-musical, lo sublime, lo gestual. Contrariamente a E. Tarasti, en mi tipología de los temas en Liszt, yo he designado solamente los tipos básicos cuya modificación o variación ulterior puede ser deducida y denominada en la base misma de la significación del contexto musical. Así pues, he resumido los tipos

básicos de entonación siguientes: el tipo *appassionato-agitato*, el tipo heroico, tipo de *scherzo* y de danza, tipo de marcha, pastoral, religioso, folclórico, “bel canto”, “parlando” o de recitativo.

3. El tercer nivel del análisis semántico de las obras de Liszt, corresponde al nivel de la secuencia (de parte) de la forma. Son también estos los tipos de entonación a los que se reportan las unidades más extensas de la forma musical: los complejos temáticos, las secuencias. Si es necesario designar el carácter de una secuencia formal, esto puede ser hecho resumiendo las significaciones de los símbolos que se ponen de manifiesto en las divisas, los refranes musicales en las partes transitorias, así como en las diversas entonaciones de sus temas. En la mayoría de los casos, es justamente el carácter común lo que constituye el rasgo unificador de una secuencia formal: es la identidad de las significaciones lo que ata los diferentes momentos de un complejo temático. Así, por ejemplo, la primera parte de una forma puede corresponder a una secuencia formal de tipo heroico o de tipo “agitato-appassionato” (como en el caso de la Sonata en si menor, la Balada II, la sonata “Según...Dante”); la segunda parte corresponde con frecuencia al tipo “pastoral-amoroso” (Balada II) o al tipo “recitativo-parlando” (Sonata según...Dante”); la tercera parte es del tipo “macabro”-“tempestuoso”, mientras que la cuarta se reporta al tipo religioso-panteísta.
4. La significación de la lógica sintagmática. La significación de la forma total, de la macro-estructura, puede deducirse sin dificultad de la lógica de los encadenamientos que atan las unidades significantes arriba tratadas. Dicho de otra manera: dentro de la serie de las variaciones edificada sobre un complejo temático, la forma (la macro-estructura) adquiere su significación si denominamos las yuxtaposiciones de los diferen-

tes caracteres de la variación que conciernen a las secuencias (las partes, los complejos) de la forma.

Después de haber realizado el análisis semántico mencionado de la lógica sintagmática tanto en las obras con programa como en aquellas que no lo tienen, en el período de Weimar, hemos llegado a un arquetipo en el encadenamiento de los caracteres. Este arquetipo corresponde con exactitud a la estructura significativa en la obra “El valle de Obermann”, al agrupar cuatro complejos temáticos según los siguientes caracteres: Primer complejo de carácter parlante, recitante, interrogante; segundo complejo temático de carácter pastoral-amoroso; tercer complejo con carácter “tempestuoso”, heroico, “combativo”; último complejo con carácter religioso-panteísta, de apoteosis. Estas funciones significantes corresponden entonces a los motivos, a los más grandes temas de la novela de desilusión de la época romántica.

En el tercer capítulo, intento establecer las relaciones y las transferencias de las funciones semánticas entre dos diferentes obras de Liszt y el modelo épico literario.

III

Del modelo épico a las obras de Weimar

En este momento, quizás sea posible tomar como excepcional el ángulo bajo el cual es la tipología de la estructura y del contenido de las obras para piano de Liszt, aquella que sirve de base para el análisis de los problemas estructurales de las obras de arte que cierran un período. La elaboración de un inventario de los modelos composicionales de las primeras y de las últimas piezas de los Años de Peregrinación, así como de sus variantes en las Armonías Poéticas y Religiosas, en los estudios y las piezas de carácter tanto precoces como tardías, y en las obras de gran formato para piano de Weimar no programáticas, desemboca en el descubrimiento de una concepción -de un nuevo género- de forma de variaciones que, en tanto que fórmula estructural de valor autónomo, puede sumarse a la teoría de la Sonata en Si menor, concebida como forma polifuncional. Para ser más precisos: presentando la fórmula composicional de variaciones evolutivas, que surge en las obras precoces para piano como algo nuevo y constante, y al tomarla como modelo de la forma típica en Liszt, podemos hacer más concreta y más evidente la interpretación de la Sonata en Si menor y de sus obras compañeras, como un proceso de variaciones.

La concepción de partida es la siguiente: es en las obras programáticas -es decir en aquellas provistas de un título, de palabras de divisa o de epígrafe, como piezas de taller- que nació la tendencia específica de forma y de estructura que hace que la variación obre no solamente sobre la formación de los elementos temáticos, sino también sobre la gran estructura, sobre el conjunto de la mampostería de las formas. Un solo factor a dado nacimiento al desarrollo por variaciones, que vino a ser el principio formal determinante de la obra entera. Ese factor es la predeterminación programática de los motivos y de los temas de la obra.

Es pues la variación, la que viene a ser el único medio fundamental para desarrollar las ideas musicales de la exposición. En el tercer tomo de su “Tratado de Composición”, Adolf Bernhard Marx¹⁷² cita dos tipos principales de variación: la “variación formal” (Formalvariation) y la “variación de carácter”.

En adelante tomaremos como *formales* las variaciones que producen, en un tema de carácter determinado, diferentes estructuras, diferentes registros y diversas instrumentaciones, que no ejercen, pues, influencia sino sobre la transformación de la estructura vertical. (En la Sonata en Si menor, por ejemplo, el tema Andante Sostenuto es el único que no tiene sino variaciones formales).

Designamos como variaciones de carácter los casos en los que un tema reaparece en la acción musical con *otra entonación*, -quizá en un tipo de movimiento completamente diferente- como, por ejemplo, el tema principal del Gran Solo de Concierto puede figurar en diversos lugares de la obra sea como “heroico — grandioso”, sea como “bel canto”, o con las entonaciones de marcha fúnebre. Y estos no son sino los caracteres más señaladamente contrastados.

En la Sonata en Si menor, la gama más amplia de los diferentes caracteres es producida por los mottos, respectivamente por los motivos del tema principal, y esto abarcando desde las entonaciones macabras hasta los excesos de *pastoral*, de *panteísmo* y de *amoroso*.

Puede demostrarse que estos tipos de variación, ya tuvieron nacimiento en las piezas programáticas de los “Años de Peregrinación” y de las “Armonías Poéticas y Religiosas” y son con frecuencia inspiradas por las palabras, aunque, en un comienzo, esta estructura de variaciones estuvo combinada con otros principios formales como la sonata, el rondó, la forma ABA.

En el momento en que Liszt, durante el curso de su período de Weimar, emprendió la composición de piezas para piano que permiten prever los poemas sinfónicos, sin anunciar el programa en su título, este tipo de forma de variaciones en cuatro secciones, había nacido ya en las *versiones corregidas del Valle de Obermann*. En la Balada en Si menor, en la sonata “Dante”,

en el Gran Solo de Concierto y, en parte, en el “Scherzo de Marcha”, vemos la aparición de un *plan de dramaturgia constante y continuo*, un *programa de base constante*, que hace surgir una estructura cada vez más rica, cada vez más novedosa.

Cual es esta idea fija que, desde el plano de fondo, dirige la acción y la estructura? En estas obras, es el poema épico romántico del siglo XIX así llamado “epopeya heroica”, el que aporta la inspiración: la historia de Childe Harold de Byron, el Fausto de Goethe, el Obermann de Sénancour. Es posible, en efecto, reconstituir la significación de la dramaturgia (y de la estructura) quadripartita a partir de los epígrafes y las divisas de los diferentes movimientos del Valle de Obermann compuesto en Weimar.

La esencia del primer episodio es el interrogatorio Fáustico, desolador y hecho en vano, de la naturaleza y del universo. El tema del segundo, es el amor. El tercer episodio presenta las luchas del héroe con las fuerzas interiores y exteriores, recurriendo algunas veces a la representación de la tempestad en la naturaleza. La cuarta parte se remonta a los extremos que se sitúan en los polos de la apoteosis por la religión o por la naturaleza y por el descenso al infierno.

Este modelo dramático, presentado en caracteres musicales, en las indicaciones de movimientos y tempos, aparece de la manera siguiente: 1. lamentoso, dolente, etc. 2. hablando, cantando, *dolcissimo*, amoroso, etc. 3. tempestuoso, heroico. 4. “*Verklärung* y *Verfremdung*”, es decir, el contraste entre la apoteosis (maestoso) y la alienación (calando, macabro, morendo).

En la “Fantasía”, que nació bajo la influencia de una lectura del Dante, la forma sonata actúa aún con intensidad. Liszt se sirve libremente de la nueva teoría de Reicha, cuya definición concierne a la doble naturaleza de la “segunda idea madre” -teniendo diferentes funciones y tonalidades- pero la influencia del “Obermann”, sin embargo, no se deja sentir menos, ya que la forma sonata en tres partes se amplía en una serie de cuatro caracteres y formas diferentes de un solo complejo temático (en este caso, la exposición).

En la Balada en Si menor, puede hablarse también de seis grandes partes de la forma erigidas sobre un complejo temático que comporta dos temas. En el Gran Solo de Concierto, el alineamiento de diversos caracteres es una tentativa de utilizar una gama más amplia: la marcha fúnebre integrada así como los caracteres “recitativo-parlando” (que preparan la apoteosis panteísta), crean a partir del mismo complejo de unidad una serie de variaciones en siete partes.

La Sonata en Si menor cuenta con la “fortuna” de que Liszt, resumiendo y utilizando todas sus experiencias, reúne la concepción formal -en el fondo, estática- de variaciones, con todas las tradiciones “progresistas”, dinámicas, de las formas instrumentales y cíclicas precedentes. Resumiendo: en la Sonata en Si menor, las más grandes conquistas formalistas de la historia de la música son utilizadas tanto como las innovaciones, en un compromiso intenso a favor de la *estética del contenido*, de las obras para piano precedentes de Liszt.

Si no tomamos en cuenta la interpretación según la forma de sonata y la forma cíclica, y continuamos siguiendo como hilo de Ariadna el modelo de las obras pianísticas de variaciones, descubrimos en la sonata en si menor una estructura aumentada de

variaciones que llega a tener siete partes, que constituye, aún entre las obras de Weimar, la estructura más compleja.

Todavía es la aparición del refrán la que señala las cisuras, pero en la articulación de la forma en cuestión, el *carácter empareñado de los temas* juega también un papel.

También aquí, la primera unidad temática es *teleológica*: la primera divisa musical, con su forma lograda en mi bemol, prepara -en tanto que etapa intermedia- el tema contrastante designado “grandioso” en re mayor, que comienza ya el segundo complejo temático. A partir de allí, las demás unidades temáticas variadas comienzan siempre por las formas del refrán y del tema grandioso, y este bajo el signo de

diferentes caracteres y de diversas “dinámicas formales”. En la segunda parte, las variaciones del tema *cantando, pastore, bel canto*, son introducidas, mientras que después de la transición a modo de desarrollo, los pasajes de carácter retórico de la tercera unidad formal comienzan. La meta es el nuevo tema “*religioso*” (Andante), y luego su forma intensificada, acompañada de figuras panteístas — triunfantes. A partir de esa cumbre, un decrescendo, una descomposición formal nos conduce a la *fuga* de la cuarta unidad de variaciones. La quinta parte se abre con la forma solemne, como un himno, en si mayor del tema grandioso, y allí todos los mottos y temas se escuchan, sin equívocos, con *variaciones triunfantes de género de marcha*, creando nuevamente una unidad *teleológica*.

La coda, última forma de variaciones, cierra la obra con la locuacidad, el carácter figurativo, de la *estructura retórica*. La variación de todos los temas queda abierta sobre la dominante o sobre una séptima disminuida. Son otros tantos signos de interrogación y, en fin, tras la serie infinita de “preguntas sin respuesta” la cadencia pone punto final con sus figuras al mismo tiempo panteístas y macabras.

Lo que precede, no es más que un resumen a grandes trazos. Espero sin embargo que, al interpretar estas obras como formas de variaciones, haya podido llamar la atención sobre aspectos que permiten comprender mejor la relación dialéctica existente entre el contenido “literario” y la estructura musical.

Notas

¹⁴² B. Assafjew, *Die musikalische Form als Prozess*, Verlag Neue Musik, Berlín, 1976.

E.Bloch, *L'esprit de l'utopie*, Gallimard, París, 1977.

H. Erpf, *Form und Struktur in der Musik*, Schott, Mainz, 1967.

K.H. Wörner, *das Zeitalter der tematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*, G.Bosse Verlag, Regensburg, 1969.

¹⁴³ Ujfalussy, C.F.J. *Zene és valóság* [Música y realidad], en: *Zenéről, esztétikáról* [sobre música, sobre estética], Budapest, 1980, p.203.

¹⁴⁴ C.f. L'analyse structurale du récit, en: *Communications 8*, Éditions du Seuil, 1981. P. Riceur, Pour une théorie du discours narratif, en: *La Narrativité*, C.N.R.S., París, 1980

¹⁴⁵ Lukács, Gy. *A történelmi regény* [La novela histórica], Budapest, 1977; Lukács, Gy. *A regény elmélete* [La teoría de la novela], Budapest, 1975.

* Ese “otro universo de tiempo virtual”. C.f. John Blacking, *Le Sens Musical*, París, 1980. (N.d.T)

¹⁴⁶ Lukács, Gy. *A történelmi regény* [La novela histórica], Budapest, 1977, pp.120-121-123.

¹⁴⁷ Op. cit. p.124.

¹⁴⁸ Op. cit. p.194.

¹⁴⁹ Op. cit. p.199.

¹⁵⁰ Op. cit. p.200.

¹⁵¹ Op. cit.

¹⁵² Op. cit.

¹⁵³ Op. cit. p. 284.

¹⁵⁴ Op. cit. p. 285.

¹⁵⁵ Op. cit. p. 286.

¹⁵⁶ Op. cit. p. 123.

¹⁵⁷ Op. cit. p. 332.

¹⁵⁸ Citado por Milstein, Liszt volumen II. Budapest, 1964. p.709.

¹⁵⁹ Lukács, *A regény elmélete* [La teoría de la novela], Bp. 1975, p. 570

¹⁶⁰ Ujfalussy, J. *Az estétika alapjai és a zene* [Las bases estéticas de la música], Bp. 1968, p. 100-101.

¹⁶¹ Rosen, Ch. *A klasszikus stílus* [El estilo clásico], Budapest, 1977, p. 55- 105.

¹⁶² Ujfalussy, J. *Drámai építkezés és filozófia Beethoven VI. szimfóniájában* [Construcción dramática y filosofía en la VIª sinfonía de Beethoven]; *Moirá vagy kairosz? Megjegyzések Beethoven V. szimfóniájának értelmezéséhez* [Suerte o fatalidad? Notas sobre el sentido de la VIª sinfonía de Beethoven] en: *Zenéről, esztétikáról* [Sobre música, sobre estética], Budapest, 1980, p. 60-77.

¹⁶³ Op.cit. p. 76.

¹⁶⁴ Stoianova, C.f. I. *Geste-texte-musique*, U.G.E., París, 1978, p. 46.

¹⁶⁵ Ujfalussy, J.U. Op. Cit. p. 66.

¹⁶⁶ Jiránek, J. *Tajemství hudebního významu*, Praha, 1979, resumen en Inglés: p.149-158.

¹⁶⁷ Op.cit. p. 152.

¹⁶⁸ Op.cit. p. 153-154.

¹⁶⁹ Op.cit. p.154.

¹⁷⁰ Ujfalussy J., *Zene és valóság*, [Música y realidad] daus: *Zenéről, esztétikáról*, [Sobre música, sobre estética], Budapest, 1980, p.164.

¹⁷¹ Tarasti, E. *Myth and Music*, capítulos 6.3.1.-6.3.18, Helsinki, 1978 (p.85-131.

¹⁷² Marx, A.B. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig, 1857.



Márta Grabocz: Nacida en Hungría, la doctora es una de las figuras más sobresalientes a nivel mundial en el campo de la semiótica musical. En la actualidad realiza su labor docente y musicológica en la Universidad de Estrasburgo, Francia, desde donde colabora continuamente en las más importantes publicaciones internacionales como la revista *Résonances* del IRCAM (Instituto de Investigación Electroacústica) en París, la revista *AS/SA* (Applied Semiotics-Sémiotique Appliquée) de la Universidad de Toronto y muchas otras. Ha sido coordinadora en eventos como el congreso mundial de la *International Association for Semiotic Studies*, al lado de figuras como Eero Tarasti, Robert Hatten, Raymond Monelle y Umberto Eco. Entre sus numerosas publicaciones, se encuentran los libros *Les Modèles dans l'Art y Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*, y está próximo a aparecer *Sens et Signification en Musique*.